高丽俗乐的中国渊源

王小盾

摘　要：高丽乐由雅乐、唐乐、俗乐组成。通常认为前二者来源于宋代的大晟乐和教坊乐，俗乐则是本土音乐部类。但经细致考察，高丽俗乐实有深厚的中国渊源。为此，应在汉文化区的视野中探讨历史上的文化交流问题，把中国音乐向域外的传播，理解为汉文化区内雅俗文化的转化。其中较具规律性的现象是：中国境内的雅俗关系，往往结构性地移植到域外汉文化地区。技术和物质文明较容易跨越文化隔阂，价值的传播则采用潜移默化方式，故在不同年代先后产生的音乐作品中，中国元素由晦而显地保存在自内容至形式的不同层面。区分雅俗的主要标准一是制度，二是语言，因此，俗文化转变为雅文化的主要方式是进入体制，中国文学的雅俗二分在域外往往表现为汉文学、汉文俗文学、国语文学的三分。

关键词：高丽俗乐　中国文化　俗文化　雅文化

作者王小盾，温州大学人文学院教授（温州　325035）。

“俗乐”是朝鲜半岛音乐史上的重要概念。它产生于宫廷音乐的分类，在高丽时代（918—1392）指区别于雅乐、“唐乐”① 的音乐部类。如果说雅乐之主体是来自中国的大晟乐，“唐乐”之主体是来自中国的宋教坊乐，那么，俗乐便指高丽宫廷中依靠本土资源组合起来的音乐部类。同它相近的名词是“乡乐”。但乡乐是关于文化属性的概念，指朝鲜半岛的民间音乐；俗乐则是关于社会属性的概念，指普通人的音乐，包括流行于朝鲜半岛民间的大陆音乐。比如在高丽时期燃灯会、八关会上演奏的教坊乐——女弟子真卿、楚英等人所传《踏沙行》歌舞和《抛球乐》、《九张机》别伎等②——就不属乡乐，而是俗乐。

关于高丽俗乐的历史记录，主要见于《高丽史·乐志》。此《乐志》共两卷，第一卷记录雅乐，第二卷记录“唐乐”和俗乐。其中俗乐部又记有三项内容：一是俗

① 朝鲜半岛音乐史上的“唐乐”有两个涵义：其一指唐代传来的音乐，其二指高丽宫廷乐中的燕飨乐。为便区别，今以引号括标后一涵义的“唐乐”。

② 参见《高丽史·乐志》，“用俗乐节度”，汉城：景仁文化社，1961 年影印本，中册，第 560 页。

© 1994-2013 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　　http://www.cnki.net

乐乐器；二是俗乐曲目；三是俗乐制度，称作“用俗乐节度”。关于高丽雅乐和“唐乐”的来源，学术界已有共识，即认为它们来自中国，主要来自宋徽宗在公元 1114 年、1116 年的两次“赐乐”。但人们却未想到：高丽俗乐同样有深厚的中国渊源。这是一个耐人寻味的历史事实。本文拟对它作一探讨，以阐明古代汉文区中文化传播的若干规律。

一、高丽俗乐乐器的中国来源

《高丽史·乐志》俗乐部记载了 13 种乐器。其篇首说：“高丽俗乐，考诸乐谱载之，其《动动》及《西京》以下二十四篇，皆用俚语。”据此可知，这些乐器都出自宫中乐部，载见于高丽宫廷所传乐谱。据《三国史记·乐志》① 及相关研究成果，② 其主要情况如下。

表 1　高丽俗乐乐器的形制、来源和见于记录的年代

器　名	品种和形制	来　源	年　代	早期流行地
五弦琵琶	弹拨乐器，5 弦	仿中国琵琶	5 世纪初	高句丽→新罗
觱篥	吹奏乐器，7 孔	西域乐	5 世纪	高句丽→新罗
玄琴	弹拨乐器，6 弦	仿中国古琴	550 年前后	高句丽→新罗
伽倻琴	弹拨乐器，12 弦	仿中国筝	550 年前后	伽倻→新罗
无导	打击乐器，瓠形	仿西域葫芦	617 年后	新罗
拍	打击乐器，6 片	西域→中原→		新罗
大笒	吹奏乐器，13 孔	仿唐笛	682 年前后	新罗
中笒	吹奏乐器，13 孔	仿唐笛	682 年前后	新罗
小笒	吹奏乐器，7 孔	仿唐笛	682 年前后	新罗
嵇琴	擦弦乐器，2 弦	奚→中原→	唐代	高丽
杖鼓	打击乐器，双面	印度→中原→	1076 年前	高丽
牙拍	打击乐器，6 片	西域→中原→	宋代	高丽
舞鼓	打击乐器，坚木	仿西域鼓	1252 年后	高丽

此表说明，高丽俗乐队由 3 种弹拨乐器、1 种擦弦乐器、4 种吹奏乐器、5 种打

① 《三国史记》，金富轼撰成于高丽仁宗二十三年（1145），通行本为李康来校勘本，（汉城：Hangilsa publishing Co.1998）《乐志》见第 359—362 页。

② 例如宋芳松：《韩国古代音乐史研究》，汉城：一志社，1985 年；李惠求：《朝鲜安岳第三号坟壁画中的奏乐图》，宫宏宇译，《黄钟》2004 年第 4 期、2005 年第 1 期；郑花顺：《关于玄琴的原型的再考查》，《汉唐音乐史首届国际研讨会论文集》，北京：中央音乐学院出版社，2011 年。

© 1994-2013 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

击乐器组成。这些乐器通常有较长时间的传播史。其中半数（7 种）是经中原传入朝鲜半岛的；另外 6 种乐器（五弦琵琶、玄琴、伽倻琴、大笒、中笒、小笒）则改造中国乐器而成。这就是说，13 种高丽俗乐器，全部有中国渊源。

在产自西域而经中原传入朝鲜半岛的乐器中，杖鼓是一个典型。根据《高丽史》的记录，杖鼓不仅编属俗乐部，而且编属“唐乐”部；① 在关于文宗三十年（1076）大乐管弦房禄俸的档案中，有“杖鼓业师”、“唐笛业师”、“乡唐琵琶业师”等名。② 可见在公元 1076 年以前，杖鼓已经传入高丽，与笙、琵琶、唐笛、乡唐琵琶、方响、筚篥、歌舞拍、中笒一起组成宫廷乐队。到公元 1114 年，杖鼓再次作为“唐乐”器，随宋代教坊乐而传入。③ 故朝鲜典籍《乐学轨范》把杖鼓的鼓制和奏法记在“唐部乐器图说”之中。④ 据这份记录，杖鼓又称“羯鼓”、“腰鼓”，是一种广首细腰的双面鼓。它在汉魏之时进入中国宫廷。

从中国方面的资料看，杖鼓曾经有两种身份：在隋唐之时，它属于俗乐；在宋代，它被编入宫廷燕乐大曲部和鼓笛部。前一身份见于《新唐书·礼乐志》的记载，云：“隋文帝始分雅俗二部，至唐更曰部当。凡所谓俗乐者……丝有琵琶、五弦、箜篌、筝，竹有觱篥、箫、笛，匏有笙，革有杖鼓……”⑤ 后一身份则见于《宋史·乐志》。⑥ 这说明，杖鼓是带着它的两种文化身份（俗乐身份、“唐乐”身份）由中国传至朝鲜半岛的；它的流传，不仅是技术或物质文明的流传，而且是制度或文化的流传。

关于朝鲜半岛人的自制乐器，伽倻琴较具代表性。此琴创始于公元 6 世纪，因出自伽倻国，故名。关于其来历，《三国史记》有三则记载。一则说它“法中国乐部筝而为之”。具体的说法是：伽倻国嘉实王见到唐之乐器，认为“诸国方言各异，声音岂可一哉”，于是命乐师于勒造琴并造《下加罗都》、《上加罗都》、《达已》等十二曲。后来于勒携乐器投奔新罗真兴王（540—576 年在位），伽倻琴被用入大乐。⑦ 另二则说公元 551 年，真兴王曾命于勒及其弟子奏乐；次年又命阶古等三人学乐于于勒，于勒分别教之以琴、歌、舞。⑧ 从这些记载可以得到五个认识：其一，伽倻琴是对中国筝的仿制；其二，它产自朝鲜半岛南端而流行于半岛东南部的新罗；其三，在新罗早期，“大乐”是用俗乐来充当的；其四，伽倻琴曲往往以地名为曲名

① 《高丽史·乐志》，中册，第 537 页。
② 《高丽史·食货志》，中册，第 758 页。
③ 参见王小盾：《〈高丽史·乐志〉“唐乐”的文化性格及其唐代渊源》，《域外汉籍研究》第 1 辑，北京：中华书局，2005 年。
④ 《乐学轨范、乐章歌词、教坊歌谣合本》，汉城：亚细亚文化社，1975 年，第 299 页。
⑤ 《新唐书》，北京：中华书局，1975 年，第 473—474 页。
⑥ 《宋史》，北京：中华书局，1977 年，第 3349 页。
⑦ 金富轼撰，李康来校：《三国史记》，第 360—361 页。
⑧ 金富轼撰，李康来校：《三国史记》，第 66 页。

© 1994-2013 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.   http://www.cnki.net

(例如下加罗都位于庆尚南道咸安郡，上加罗都位于庆尚南道高灵郡，达已即庆尚北道醴泉郡的多仁县)，说明它的音乐素材来自比较广阔的区域；其五，于勒所制十二曲是歌舞曲，故伽倻琴往往用于伴奏。

关于伽倻琴的起源，韩国学者另有一说，即认为伽倻琴的原型是汉魏之际弁韩、马韩的弦乐器。① 其主要依据是：1974 年在庆州皇南洞出土了一件长颈壶，其表面刻有伽倻琴奏乐图，被推定为新罗味邹王时期（262—283）的文物。与此相应，《后汉书》记有“辰韩耆老自言秦之亡人，避苦役适韩国……俗喜歌舞、饮酒、鼓瑟”等事，《三国志》记有弁辰“俗喜歌舞，饮酒，有瑟，其形似筑，弹之亦有音曲”等事。② 另外，在《三国遗事》、《三国史记》等书中，记载了奈解王时期（196—230）、慈悲王时期（458—479）山中隐士“扣琴制曲”、“凡喜怒悲欢不平之事皆以琴写之”的事迹。③ 这些资料说明：早在公元 3 世纪，朝鲜半岛南部已经有某种弦乐器流行了；这种乐器是由“秦之亡人”携带来的。考虑到筝是秦地的代表乐器，④ 那么可以判断，伽倻琴是两次文化传播的产物：第一次是秦乐器的东传，第二次是“中国乐部筝”的东传。后者是伽倻琴之成为高丽俗乐器的契机。



图 1　伽倻琴

资料来源：采自《韩国乐器》，汉城：悦话堂，2001 年，第 133 页。

上述情况，乃提示了这样一个事实：高丽俗乐器不光是传播造成的，而且是选择造成的。关于这一点有一个明显的例证：高丽宫廷的三类乐器不仅有社会属性上的差别，而且有年代上的差别。一般来说，雅乐器、“唐乐”器是宋徽宗以后传入的

① 张师勋：《韩国音乐史》，朴春妮译，北京：中央音乐学院出版社，2008 年，第 6—7、50—52 页。

② 《后汉书·东夷传》，北京：中华书局，1965 年，第 2819 页；《三国志·魏书·东夷传》，北京：中华书局，1959 年，第 853 页。

③ 《三国遗事》卷 5“勿稽子”条，汉城：明文堂，1993 年；金富轼撰，李康来校：《三国史记》卷 48“勿稽子”条、“百结先生”条。

④ 李斯《谏逐客书》：“夫击瓮、叩缶、弹筝、搏髀，而歌呼呜呜快耳目者，真秦之声也。”（《史记》，北京：中华书局，1959 年，第 2544 页）

© 1994-2013 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

乐器，俗乐器则是高丽中期以前历代累积之乐器的总和。从现有资料看，后者（历代累积之乐器）有很大数量，远不止于13种；所以，高丽俗乐器必是历史选择的结果。这不免引出一个新问题：高丽人进行乐器选择的缘由是什么呢？以下一表，①或许可以提供答案：

表2　记录中的古三国乐器

品　种	乐　器	高句丽	百　济	新　罗
弦乐器	琴	□		
	阮咸	□	□	
	五弦	▨		▨
	筝	□	□	
	箜篌	□	□	□（竖箜篌）
	琵琶	□	□	□
	玄琴	▨		▨
	伽倻琴			▨
	瑟			□（新罗琴）
管乐器	箫	□		□（长箫、排箫）
	笛	□		□（横笛）
	角	□		
	觱篥	▨	□（桃皮觱篥）	▨
	笙	□	□	
	竽		□	
	箎		□	
	大笒			▨
	中笒			▨
	小笒			▨
打击乐器	建鼓	□		
	立鼓	□		
	担鼓	□		
	鼓	□	□	
	搊鼓	□		
	钲	□		
	腰鼓	□		□
	大鼓			□
	拍板			▨
	无㝵			▨
	铜钹			□

注：□表示有文献记录或文物遗存，▨表示成为高丽俗乐器。

这份图表说明：（1）进入高丽的俗乐器，基本上是高句丽、新罗两国的乐器；其中打击乐器只来自新罗乐器。可见高丽俗乐器是对新罗宫廷乐器的继承。（2）新罗王朝取代高句丽、百济之后，对它们的音乐作过选择。所选乐器皆是高句丽的乐

① 所用资料参考徐海准：《〈乐学轨范〉唐部乐器之研究》，博士学位论文，上海音乐学院，2009年，第39—40页。

© 1994-2013 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

器，而不是百济乐器。其原因应当在于，由于土地相连，高句丽同中原交往密切，因而拥有较高的音乐水平。（3）除来自高句丽的乐器外，新罗乐器多有西域渊源，亦即经过自中原而至朝鲜半岛的传播。从这三点可以引出以下结论：高丽俗乐器是通过若干次文化交流而形成的，源于不同王朝宫廷乐器的先后继承。在每一个传播环节，它都接受了中国文化的影响。

二、高丽俗乐曲同中国文化的关联

高丽俗乐的代表是《高丽史·乐志》俗乐部分所记载的32个曲目。这些曲目反映了高丽俗乐的功能、承担者及其表演方式。根据各种材料，其主要情况可以概括为以下一表。表中序号指的是在《高丽史·乐志》中的编次；为便于进行历史学观察，今改按各曲的初传年代排列。

表3　高丽俗乐曲一览

序号	曲名	性质	曲名本事	歌词特点	来　源	作者和年代
17	处容	歌曲	为“神人”处容而作	原用新罗语歌唱，并模仿奇人或龙子舞蹈。高丽时期演为假面戏。朝鲜时期采用“五方处容”形式，演于十二月傩礼	源于新罗民歌	从公元875年或880年起流传于新罗
3	无㝵	队舞	执无㝵而舞	歌词多用佛家语，杂以方言	新罗佛教说唱	
23	礼成江	歌曲	产自礼成江	有两篇歌词，用当地俚语传唱	以棋赌妻之人的歌及其妻所歌	“唐商”时期
9	长湍	歌曲	产自五冠山附近的长湍县	有颂祷内容		高丽太祖之后
10	定山	歌曲	产自公州地区	用樛木错节的意象，颂祷福禄	定山县人作	高丽初悦城更名定山
25	寒松亭	歌曲	乐府旧曲，词中咏及“寒松”等事	汉文辞为：“月白寒松夜，波安镜浦秋。哀鸣来又去，有信一沙鸥。”	原用俚语歌唱，其词书于瑟底而流传至吴越国	失名作，使臣张儒汉译于949—975年间。后人嫁名于其子张延佑
4	西京	歌曲	以“西京서경”为和送声	有男女相悦之词	平壤地区的民歌	高丽成宗朝改作
5	大同江	歌曲	以“大同江대동강”为和送声	有颂祷之词	平壤地区的民歌	

© 1994-2013 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

续表 3

序号	曲名	性质	曲名本事	歌词特点	来　源	作者和年代
7	杨州	歌曲	来自杨州人春游之歌		来自杨州人春游之歌	成宗十四年（995）以杨州属关内道
13	金刚城	歌曲	流传于高丽首都开京	爱国歌曲。金刚城言其城坚如金刚	显宗收复契丹所占的开京，筑罗城。或曰避蒙兵入都江华，忠烈王十八年（1292）复还开京	产生在显宗二十年（1029）以后
8	月精花	歌曲	得名于庆尚南道晋州之妓月精花	司录魏齐万惑于月精花，令夫人忧恚而死。邑人哀而刺其狂惑		高丽文宗朝，晋州
11	伐谷鸟	歌曲	取伐谷鸟之善鸣者，表广开言路之意	关于时政	睿宗就教坊《布谷歌》填词而成	高丽睿宗时期
27	风入松	歌曲	原是中国琴曲名，始见于南朝梁丘明所传《碣石调幽兰》谱	配汉文歌词 8 段，颂祷圣寿	模仿中国教坊作品而作	高丽时期，应在晏几道（约 1030—1112）之后
26	郑瓜亭	琴歌曲	内侍郎中郑叙所作。郑叙自号“瓜亭”	原是俗乐曲，采用俗乐界面调。曾作为玄琴曲在士大夫阶层流传，然后进入宫廷	内侍郎中郑叙受诬，免职放归于其乡东莱，郑叙作此曲以诉说冤屈	作者郑叙，产生并流传在毅宗年间
29	翰林别曲	歌曲	翰林诸儒据俗乐曲改作	“景几体”或“别曲体”的代表。长歌，咏眼前事。以“三三四”及“四四”为基本辞式，并以“景几何如”一类赞叹语结束	其体式来自朝鲜半岛民歌	高宗时翰林诸儒所作
30	三藏	歌曲	其词首句云“三藏寺里点灯去”	用于表演的角色唱词，原词云：“三藏寺里点灯去，有社主兮执吾手：傥此言兮出寺外，谓上座兮是汝语。”其后用于有道具、有妆扮的女妓歌舞	原为民歌，后由幸臣吴祈、金元祥等选女妓善歌舞者教阅之	产生在高丽忠烈王朝
31	蛇龙	歌曲	其词首句云“有蛇含龙尾”	与《三藏》同。原词云：“有蛇含龙尾，闻过太山岑。万人各一语，斟酌在两心。”	同上	产生在忠烈王朝
1	舞鼓	队舞	围绕大鼓击鼓而舞	《井邑词》，包含前腔、小叶、后腔、过篇、金善调、小叶	乐舞模仿“唐乐”队舞，歌词来自百济民歌	侍中李混作，1308 年
32	紫霞洞	文人歌	作于松山紫霞洞	雅宴之乐歌，歌唱时模拟紫霞仙人来寿	蔡洪哲构中和堂于紫霞洞，自制此曲	忠宣王侍中蔡洪哲作
24	冬柏木	歌曲	以冬季之柏木象征节操	表达忠君之心的歌	忠肃王朝，蔡洪哲以罪流远岛，作此歌。或曰古有此歌，洪哲以寓己意	蔡洪哲作于 1321 年

© 1994-2013 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

续表3

序号	曲名	性质	曲名本事	歌词特点	来源	作者和年代
15	丛石亭	歌曲	产生在江原道通川郡东海岸丛石亭		门下侍郎平章事奇辙奉使东还，至江陵，登此亭，临望大海而作	产生在公元1340年至1345年间
16	居士恋	歌曲	以思亲为主题	思念远方亲人之歌，朝鲜朝编入玄琴曲，有谱，但歌词遗失	民歌	行役者之妻
6	五冠山	歌曲	流传在京畿道地区		源于孝子文忠所作的《木鸡歌》	
18	沙里花	歌曲	以哀叹荒年为内容，歌名意为沙中之花	农歌，表达对不劳而获者的怨恨	源于民歌	高丽时期
19	长岩	歌曲	产生于忠清道长岩镇		平章事杜英哲流长岩，一老人戒其苟进。英哲后陷罪，老人作是歌讥之	高丽时期
20	济危宝	歌曲	最初流传于济危宝，即高丽朝的救助机构	表白贞节	源于济危宝中的妇人之歌	高丽时期，作者为在济危宝中服刑役的妇人
21	安东紫青	歌曲	产自庆尚北道安东地区，描写红绿青白等丝色	表白贞节，以丝之红绿青白比喻妇人失身之危害	民间妇人之歌	高丽时期
22	松山	歌曲	产自开京松山	歌咏高丽王业		高丽时期
14	长生浦	歌曲	产生在顺天府长生浦		歌颂柳濯镇全罗御倭寇的功绩。其曲传于乐部	柳濯军士作，产生在恭愍王初年
2	动动	队舞	倡优口作鼓声而为舞节	效仙语，多有颂祷之词。各段之首为月节名	舞姿同上。音乐源自新罗乡乐和西域百戏	柳濯军士作于1374年前
12	元兴	歌曲	产自咸镜南道元兴镇	思念远方亲人，在朝鲜世宗十三年以后重新唱入管弦	邑人船商而还，其妻悦而歌之	约产生在恭愍王十八年（1369）后
28	夜深词	歌曲	终宴之歌，咏及夜深	以君臣相乐为主题	产生在“上元嘉节设华筵”的场合	以恭愍王二十三年正月望日的燃灯习俗为背景

这份表格显示：32曲基本上以乡土歌为素材，并且用乡语、乡调歌唱，其本土色彩非常鲜明。这和高丽俗乐器的情况颇不相同。其间差别，乃是意识形态事物和物质文明的差别——在跨文化传播中，意识形态事物总是滞后的。不过，若作仔细分析，则仍然可见高丽俗乐曲同中国文化的密切联系。请看以下四例：

（一）《舞鼓》。这是一个队舞节目，由乐官和妓人联合表演，其形式类同“唐

© 1994-2013 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

乐”中的《献仙桃》、《寿延长》、《五羊仙》、《抛球乐》、《莲花台》。所以在《乐学轨范》中，它作为“《高丽史乐志》俗乐呈才”而与“《高丽史乐志》唐乐呈才”并列。《舞鼓》的表演特点是以大鼓为中心，击鼓而舞，唱《井邑词》（亦即以来自百济井邑旧地的民歌为歌曲素材）。但在记录中，它有“舞队（皂衫）率乐官及妓（乐官朱衣，妓丹妆）立于南”等细节。① 这细节和“唐乐”表演完全一致，说明制作《舞鼓》时，整体上模仿了“唐乐”队舞。

（二）《处容》。这是一支享有盛名的新罗歌曲。关于它的来源有一个神秘传说，即说新罗宪康王（875—886 年在位）某日游至开云浦，见一人奇形诡服，来王前歌舞赞德，自号“处容”。后人讶其出没无常，遂作此歌。其辞用“乡札标记法”记音，是八句体的新罗乡歌。② 不过，根据李齐贤《处容》诗、《乐学轨范·时用乡乐呈才图说》以及其他资料，《处容》主要以假面戏的方式表演，表演者戴赤色面具，穿五色彩绣之服，“痀偻作舞”。到朝鲜时期（1392—1910），它采用“五方处容”的歌舞形式，以《凤凰吟》的名义编入宫廷之乐，在十二月晦前一日（月末前一日）的傩礼上表演。一个完整的《处容乐》节目，包含八个器乐曲和歌曲相间的段落。其中有很多来自中原和西域的元素（详见后文）。

（三）《翰林别曲》。这首歌词是朝鲜半岛文学史上的名篇，由高丽高宗朝（1214—1259）“翰林诸儒”集体创作。它罗列当时文人生活中的一些事物，组成 13 段长篇。内容包括：影响较大的文人及其所擅长的文体，当时科考试场上的名人及其事迹，当时士人通常阅读的汉文典籍。例如以下几段：

> 元淳文（俞元淳），仁老诗（李仁老），公老四六（李公老），李正言（李奎报），陈翰林（陈澕），双韵走笔。
>
> 冲基对策（刘冲基），光钧经义（闵光钧），良镜诗赋（金良镜），伟！试场景何如。
>
> 琴学士（琴仪），玉笋门生云云（俚语，凡歌词中以俚语不载者仿此）。
>
> 唐、汉《书》，庄、老《子》，韩、柳《文集》，李、杜《集》，《兰台集》，《白乐天集》，《毛诗》，《尚书》，《周易》，《春秋》，周、戴《礼记》云云（俚语），《太平广记》四百余卷，伟！历览景何如。

另外，它还包括书法史上的重要书体和笔型、名酒名杯及相关典故、乐器及相关典故、山川和相关人物，等等。文中所谓“俚语，凡歌词中以俚语不载者”云云，意为歌词中的俚语无法用汉字书写，故省略不载。可见原文间用“俚语”，也就是高丽

---

① 《高丽史·乐志》，中册，第 552 页。又见《乐学轨范》卷 3，“高丽史乐志俗乐呈才”，《乐学轨范、乐章歌词、教坊歌谣合本》，第 151—152 页。

② 《高丽史·乐志》，中册，第 554 页。又见金富轼撰，李康来校：《三国史记》，第 140 页；《三国遗事》卷 2，第 73 页。

© 1994-2013 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.   http://www.cnki.net

土语。从《乐章歌词》的记录①看，用“俚语”的地方主要是发表感叹的地方。如果说乐曲的声辞往往反映曲调的属性，那么，《翰林别曲》的曲调来自本土民歌。

关于这篇《翰林别曲》，朝鲜时期有许多记录和评论。资料表明，在公元15世纪，此曲在朝鲜朝野流行。它像高丽毅宗时的原曲一样，被视为王朝强盛的代表；但其音乐却有很大改变，节奏鲜明，可配舞蹈，被人看作流行音乐。② 而从文学史的角度看，它代表了一种新文体——“景几体”或“别曲体”——的形成。作为中朝合璧的文体，③ 其形式特点是以“三三四”及“四四四”为基本辞式，并以“景几何如”一类赞叹语作为一段的结束。据统计，在1330年至1587年这250年间，景几体作品有《关东别曲》、《竹溪别曲》、《霜台别曲》等16种。④

（四）《紫霞洞》。这是一篇文人歌词，由高丽忠宣王（1308—1313在位）侍中蔡洪哲作。其辞有“池塘生春草，园柳遍鸣禽”（出自谢灵运《登池上楼》诗），“断送百年无过酒，杯行到手莫留残”（出自韩愈、黄庭坚诗）等文句，明显接受了中国诗歌的影响。《高丽史·乐志》载其本事说：“洪哲居紫霞洞，扁其堂曰‘中和’。日邀耆老，极欢乃罢，作此歌，令家婢歌之。词皆仙语，盖托紫霞之仙闻耆老会中和堂来歌此词也。”⑤ 考虑到高丽“唐乐”的直接来源是宋代的教坊乐，其节目主要是作为天宁节祝寿乐舞创制出来的，往往有仙人颂寿的内容；⑥ 因此可以说，《紫霞洞》是在宋代教坊乐、高丽“唐乐”影响下产生的歌曲。

耆英会是高丽朝的高级会所，以八名国老为常客。会上有女乐演奏，甚至有“女乐自屋上乘梯而降，似若自天而下”的表演细节，所以《紫霞洞》等曲使用乐谱，以劝酒为主要内容。⑦ 蔡洪哲所作的另外一些歌词——《清平乐》、《水龙吟》、《金殿乐》、《履霜曲》、《五冠山》等曲词——也是因这种聚会而写出来的。这表明，

① 《乐学轨范、乐章歌词、教坊歌谣合本》，第55—56页。

② 参见《朝鲜王朝实录音乐记事资料集》，韩国精神文化研究院，1996年，第1册，第244页；第3册，第767页。南孝温（1454—1492）：《松京录》，《秋江集》卷6，《韩国文集丛刊》，汉城：景仁文化社，1988年，第16册，第118页。《慵斋丛话》卷4，汉城：大洋书籍，1975年，第171页。

③ 李岩、徐健顺认为：“《翰林别曲》把汉语的音节结构和朝鲜语的音节结构巧妙地统一在了一起，用朝鲜语歌曲的整体结构来统领，形成了一种很特殊的诗歌。”（《朝鲜文学通史》上册，北京：社会科学文献出版社，2010年，第296页）

④ 参见李明九：《景几体歌의形成过程小考》，《高丽歌谣研究》，汉城：正音文化社，1984年，第241页。

⑤ 《高丽史·乐志》，中册，第557—558页。

⑥ 参见王小盾：《〈高丽史·乐志〉“唐乐”的文化性格及其唐代渊源》，《域外汉籍研究》第1辑。

⑦ 参见《高丽史·蔡洪哲传》，下册，第376—377页；《增补文献备考》，中册，汉城：明文堂，2000年，第286页。

© 1994-2013 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

《紫霞洞》曾大大影响当时贵族的风尚。①

以上四曲，事实上代表了高丽俗曲联系于中国文化或大陆文化的四种方式。其中《舞鼓》代表艺术表演（队舞）的方式，在高丽俗乐曲中，同类节目另有《动动》和《无㝵》。《翰林别曲》代表使用汉文书写的方式，同类节目很多，有《风入松》、《三藏》、《蛇龙》、《寒松亭》等曲。《紫霞洞》联系于由“唐乐”曲建立起来的颂圣传统，同类节目另有《长湍》、《定山》、《大同江》等曲。《处容》则以西域文化为温床，同类节目另有《夜深词》——《夜深词》以正月望日的燃灯习俗为背景，其近源是唐代睿宗以来的元宵风俗和燃灯风俗，其远源则是印度佛教的供养仪式。② 总之，高丽俗曲 32 曲，至少半数带有中国文化的印记。

可以补充说明的是：《舞鼓》所代表的队舞，在朝鲜时代称作“呈才”，分为唐乐呈才、乡乐呈才两类。二者主要有两点区别：第一，唐乐呈才较富仪式性，开头有仪仗引入的节目，结尾有口号和致语；乡乐呈才不如此。第二，乡乐呈才穿插“俚语”歌，而唐乐呈才穿插汉文歌。③ 不过从结构上看，二者具有同一渊源，即渊源于“唐乐”队舞。《乐学轨范》说道：《舞鼓》在朝鲜朝用为乡唐乐，往往与《水龙吟》、《五羊仙》、《黄河清》、《万年欢》、《太平年》等唐乐联奏。④ 这便表明了唐乐呈才和乡乐呈才的一致性。由此看来，一部朝鲜半岛呈才史，其实就是“唐乐”队舞形式的发展史。

同《舞鼓》相比，《处容》的中国因素似乎更隐蔽一些——但其实也更深刻一些。首先，《处容》联系于一个“东海龙”的传说。这种传说见于朝鲜半岛多种海龙王献宝故事，反映了中国东海龙故事的影响。⑤ 其次，它采用“五方处容”的歌舞形式。类似的形式早见于唐代高祖至玄宗时的《五方师子舞》和《圣寿乐》舞。⑥ 再次，它在十二月晦前一日的逐鬼傩礼之上表演，其俗源于中国。最后，它是一种假面戏，戴假面者穿着五色彩绣之服。这种戏舞形式来自汉唐之间的《东海黄公》、

① 紫霞洞在松岳山下，风光秀美。据记载，国王辛禑曾在 1384 年某日“率宫女数队如紫霞洞”“同浴而戏”。可见在高丽后期，紫霞洞已成为君王贵族娱乐的胜地。参见《新增东国舆地胜览》卷 4，汉城：明文堂，1959 年，第 90 页；《高丽史》，下册，第 916 页。

② 参见王小盾：《〈高丽史·乐志〉“唐乐”的文化性格及其唐代渊源》，《域外汉籍研究》第 1 辑。

③ 张师勋：《韩国音乐史》，第 138—141 页。

④ 《乐学轨范》卷 2，“俗乐陈设图说”，《乐学轨范、乐章歌词、教坊歌谣合本》，第 123—124 页。

⑤ 参见王小盾：《龙信仰在朝鲜半岛的流传》，《中国早期思想与符号研究——关于四神的起源及其体系形成》下册，上海：上海人民出版社，2008 年，第 990 页。

⑥ 《旧唐书·音乐志》：“《太平乐》，亦谓之《五方师子舞》……五师子各立其方色，百四十人歌《太平乐》。”又：“若《圣寿乐》，则回身换衣，作字如画。又五方使引大象入场，或拜或舞，动容鼓振，中于音律。”（北京：中华书局，1975 年，第 1059、1051 页）

© 1994-2013 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.   http://www.cnki.net

《钵头》、《兰陵王》、《踏摇娘》、《苏莫遮》。①在高丽俗曲 32 曲中，《处容》是产生年代最早的歌曲。正是由于这一原因，在它身上，中国文化的积累非常深厚。这件事表明：朝鲜半岛俗乐曲对中国文化的接受，在它的成长过程中从未中断。

至于《翰林别曲》、《紫霞洞》同中国文化的关联，则主要表现在创作方式方面。前者富于游戏性，类同于中国的唱和诗；又以文人生活为写作素材，表现了和中国儒生相近的情趣。它的内容和文体形式，事实上是它的文化环境的内化。后者是中国筵宴诗的翻版，从唐代开始，这种诗歌就是文人与女妓的同席酬唱。高丽俗曲《风入松》可以说综合了这两曲的文化特征："风入松"原是中国琴曲之名；其辞则类似于中国的教坊作品，有一套颂圣的语句，包括"梨园弟子奏《霓裳》，白玉箫，我皇前；仙乐盈庭皆应律，君臣共醉太平筵"，以及"圣寿万岁"、"共祝皇龄"、"笙歌寥亮尽神仙"等等。可见它同样是通过模仿而完成的。这几篇作品反映了一个重要事实：如果说雅乐主要联系于祭祀礼仪，"唐乐"主要联系于教坊艺术，那么，俗乐就是密切联系于节庆风俗的音乐品种。它不仅反映了大陆音乐向朝鲜半岛的移植，而且反映了大陆风俗向朝鲜半岛的移植。因此，中国文化向高丽俗曲的渗透是立体的，既表现在音乐层面，也表现在文学层面。



图 2　朝鲜时代的"五方处容"舞

说明：此图是"赐几杖宴会图帖"局部。原图绘于 1668 年，绢本彩色。

资料来源：采自《国宝》第 13 卷，汉城：艺耕产业社，1990 年，第 78 页。

另外值得注意的是：在高丽俗乐曲中，颇有一些以文化交流为背景的作品。比如《礼成江》，据说同一位"唐商"有密切关联："昔有唐商贺头纲，善棋。尝至礼

① 参见黎国韬：《论中古假面戏群》，《西域研究》2009 年第 1 期。

© 1994-2013 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

成江，见一美妇人，欲以棋赌之。与其夫棋，佯不胜，输物倍。其夫利之，以妻注；头纲一举赌之，载舟而去。其夫悔恨，作是歌……妇人亦作歌，后篇是也。”① 又如《寒松亭》，其缘起是：“世传此歌书于瑟底，流至江南，江南人未解其词。光宗朝，国人张晋公奉使江南，江南人问之。晋公作诗解之，曰：‘月白寒松夜，波安镜浦秋。哀鸣来又去，有信一沙鸥。’”② 这段记录的意思是说：《寒松亭》原来是用朝鲜半岛语歌唱的，有人将其词书于瑟底，随瑟传至江南吴越国。后来到高丽光宗朝（950—975），张儒出使江南，③ 看到此曲，遂用汉字译出，带回高丽。这两支乐曲，反映了人口迁徙对音乐交流的影响。

前文说到，高丽俗乐器全部都有中国渊源。相比之下，高丽俗乐曲的情况显得复杂一些：表面上看它是本土的，但其内部却混杂了丰富的中国成分。这印证了一个道理：同意识形态事物相比较，技术和物质文明更容易跨越文化隔阂而传播；所以高丽俗乐器对中国文化的反映更为直接。不过，价值事物的传播也因其所采用的潜移默化方式而有特殊的力量。所以在朝鲜半岛的音乐作品中存在一种文化下潜现象，即在那些看来土生土长的高丽俗曲中，反而有比较古远、比较深刻的中国文化的积淀。

三、三国俗乐受容中国文化的特点

以上 32 曲，主体上是高丽时代所创制的俗乐曲。除此之外，《高丽史·乐志》还记录了一批三国时代遗留的乐曲，云：“三国俗乐：新罗，百济，高勾丽之乐，高丽并用之，编之乐谱。故附著于此，词皆俚语。”④ 这里提出了一个关于“俗乐”的标准，即“词皆俚语”。它同时也提出了一个按历史阶段进行俗乐二分的概念：一是“高丽俗乐”，二是“三国俗乐”。这意味着，三国俗乐是高丽俗乐的基础和底层。

《高丽史·乐志》所记录的三国俗乐共有 14 曲，包括新罗 6 曲、百济 5 曲、高句丽 3 曲。这些俗乐曲比高丽俗乐曲年代更早，属于另一个历史阶段；因此，它们都是“俚语”作品，具有更鲜明的俗乐特征。它们同中国文化的关系又如何呢？这是个很有意义的问题。为此，今亦选择若干例证加以讨论。

（一）《东京（即鸡林府）》。这是一支歌颂新罗升平之世的“国人歌”，描写了王

---

① 《高丽史·乐志》，中册，第 555 页。

② 《高丽史·乐志》，中册，第 555 页。

③ 关于“光宗朝国人张晋公”，从李德懋（1741—1793）《清脾录》起，都说是张延佑。其实有误。按据《高丽史·显宗世家》，张延佑卒于公元 1015 年十一月己巳。此时距光宗辞世已有 40 年，故延佑不合为光宗朝臣。而据《高丽史》卷 94 所载张延佑本传，延佑之父张儒曾于新罗末“避乱吴越，后还国，光宗以解华语，累授客省”。据此判断，这位传译《寒松亭》的“张晋公”乃张儒。

④ 《高丽史·乐志》，中册，第 558 页。

© 1994-2013 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

宫近地的“灵瑞”。① 鉴于东京是高丽忠烈王的“母乡”,② 而高丽朝习惯在典礼中由“国学七管诸徒、东西学堂诸生”和教坊人进献歌谣,③ 可以判断，此曲流行于忠烈王朝（1274—1308)，是由国子学人或教坊人改作新罗旧曲并进献的。

（二）《东京》。这也是一支源于新罗的颂祷之歌，表达对尊长的祝愿。《高丽史》记其本事说：“《东京》，颂祷之歌也。或臣子之于君父，卑少之于尊长，妇之于夫，皆通。”④

（三）《木州（今清州属县)》。这支新罗歌曲似乎有两个文化层次：它以地名为名，表明它源于木州地区的民间说唱；但它以一位受虐于父母、流落在石窟但不改孝心的女子故事为题材,⑤ 又似乎接受了儒家孝道观念的影响。从相关资料看，它在传播中更换过主题。前一个主题即李裕元《木州歌》所云“石窟老娘逾抚爱，怡颜和气顺人伦”云云，亦即认为此歌所描写的主要人物是收留孝女的石窟老妇。⑥后一个主题则是《高丽史·乐志》所说的孝道主题。如果说前者更符合民间本色，那么可以推测,《木州》在进入高丽宫廷以后作过主题改换。

（四）《利见台》。这支新罗歌曲也有两个历史层次：据《高丽史》，它以修筑利见台的故事为题材，歌颂新罗王父子的亲情。“号其台曰‘利见’，盖取《易》‘利见大人’之意也。”⑦ 但这个故事未必是《利见台》的本事。因为根据《三国遗事》，利见故事发生在新罗神文王二年（682)。其时神文王到达感恩寺，渡海接受黑龙赠送的万波息笛。后人把龙现形处称作利见台。“利见”的本义是利见于神龙。⑧ 两相比较，一个富于神话色彩，一个富于伦理色彩，显然有年代上的差别。因此，所谓父子筑台相见，应当是一个较后起的故事。把“利见”比附于《周易》，其事应当发生在该曲进入宫廷以后。

（五）《井邑》。这是产自全州井邑县的百济民歌，歌唱对远行丈夫的思念，联系于一个“望夫石”的故事。⑨ 据记载，井邑是新罗地名，百济时称井村县。⑩ 到高丽朝,《井邑词》用于俗乐队舞《舞鼓》，由诸妓歌唱，并有乡乐伴奏。其结构包含

① 《高丽史·乐志》，中册，第 558 页。
② 《高丽史》卷 89《后妃传·齐国大长公主》，下册，第 23 页。
③ 参见《高丽史·毅宗世家》、《元宗世家》、《忠肃王世家》、《恭愍王世家》，上册，第 385、521、695、841—842 页。
④ 《高丽史·乐志》，中册，第 558 页。
⑤ 《高丽史·乐志》，中册，第 558 页。
⑥ 李裕元：《海东乐府》，《林下笔记》卷 38，《汉文乐府词资料集》第 5 卷，汉城：启明文化社，1988 年，第 170 页。
⑦ 《高丽史·乐志》，中册，第 559 页。
⑧ 《三国遗事》，第 63—64 页。
⑨ 《高丽史·乐志》，中册，第 559 页。
⑩ 《高丽史》卷 57，中册，第 88 页。

© 1994-2013 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

前腔、小叶、后腔、过篇、金善调、小叶等段落。① 可见它原是一支优美的民歌，故在高丽宫廷得到改制，而具备多种变奏形式。

（六）《溟州》。这也是一支关于贞节女子的歌曲，流传于高句丽的溟州。它唱的是一个为中国人所熟悉的故事：男女私下相约；到女方父母拟纳婿之时，女子以鱼书告急，有情人终成眷属。② 故事中有男子“以诗挑之”、女子“不妄从人”的细节，类似于刘向《列女传》所记的秋胡故事；又有鱼传帛书的细节，类似于《古诗十九首》“呼童烹鲤鱼，中有尺素书”一类鱼书故事。故事发生在溟州，其地位于半岛东北，同中国接壤。③ 也许由于地理原因，《溟州》包含了比较明显的中国元素。

以上六曲是三国时代（公元676年以前）俗乐曲的代表。在《高丽史》所记载的诸种音乐事物中，它们拥有最悠久的历史，在朝鲜半岛的流传时间超过五百年。因此，它们同中国文化的联系颇不同于高丽俗乐器和高丽俗乐曲：不表现于形式，而表现于内容。也就是说，它们的形式（曲调和语言）是本土的，它们的内容却富于中国特色——《东京（即鸡林府）》有中国献诗颂美之习俗的遗迹，《东京》反映了儒家孝道观念的影响，《木州》和《利见台》在进入高丽宫廷后改用儒家主题，《井邑》所包含的“望夫石”传说在中国各地有广泛流传。事实上，其他三国俗乐歌曲也是这样：新罗歌曲《长汉城》、高句丽歌曲《来远城》，也是献诗颂美之歌；百济歌曲《禅云山》、《智异山》，也以思念征夫、女子贞烈为主题；而新罗歌曲《余那山》则联系于一个科举故事。

三国俗乐曲对于中国文化的受容有两个特点：一是表现为主题的雷同，即拥有相近的传说、典故和观念；二是往往接受了宫廷乐师的改作，通过改作增加了来自中国的礼乐思想。前者特别值得注意，因为这些雷同一般缘于对中国素材的化用，是长期积累的结晶。前文说道：在朝鲜半岛的音乐作品中，中国元素的深度乃和它的隐蔽程度成正比。从三国俗乐曲的情况看，所谓深浅之别、隐显之别，乃可以理解为形式和内容之别。因为三国俗乐曲不同于高丽俗乐曲的地方在于，中国文化对它的影响基本上存留在内容层面，更加隐晦也更加深入。

当然，三国俗乐也以其乡土化特征反映了俗乐的本质。这主要表现在：（1）用本土民歌为音乐素材；（2）用土语演唱；（3）长期在民间流传，即使是来源于中国

---

① 《乐学轨范》卷3，“高丽史乐志俗乐呈才”，《乐学轨范、乐章歌词、教坊歌谣合本》，第151—152页；又见该书卷8，“乡乐呈才乐器图说”，第219—220页。

② 《高丽史·乐志》，中册，第560页。原文云：“世传书生游学至溟州，见一良家女，美姿色，颇知书。生每以诗挑之。女曰：‘妇人不妄从人。待生擢第，父母有命，则事可谐矣。’生即归京师，习举业。女家将纳婿。女平日临池养鱼，鱼闻謦咳声必来就食。女食鱼，谓曰：‘吾养汝久，宜知我意。’将帛书投之。有一大鱼，跳跃含书，悠然而逝。生在京师，一日，为父母具馔，市鱼而归，剥之，得帛书，惊异。即持帛书及父书，径诣女家，婿已及门矣。生以书示女家，遂歌此曲。父母异之曰：‘此精诚所感，非人力所能为也。’遣其婿而纳生焉。”

③ 《高丽史》卷58，中册，第307—308页。

© 1994-2013 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

的乐曲，也被赋予本土风格，亦即使用朝鲜半岛的旋律、节奏和修饰方式。① 它们所体现的中国元素，则往往是在采入宫廷之后附加的。② 后文将要谈到，正因为这些特征，在高丽宫廷中，俗乐拥有不同于雅乐、“唐乐”的特殊功能。

四、关于高丽的俗乐制度

“用俗乐节度”是《高丽史·乐志》的最后一节。它主要记有四项内容：（1）祭祀仪式上用俗乐的制度——在亚、终献环节和送神环节，“交奏乡乐”。（2）国王所出席的各种册封仪式上用俗乐的制度——在引宾主出就位的环节，“并奏《迎仙乐》”。（3）文宗晚年（1082年前）燃灯会、八关会上用俗乐的制度——由教坊女弟子真卿、楚英等人表演《踏沙行》、《王母队》歌舞和《抛球乐》、《九张机》别伎。（4）恭愍王年间（1352—1374）用乡唐乐的制度——在祭徽懿公主魂殿、正陵之时，初献奏《太平年》之曲，亚献奏《水龙吟》之曲，终献奏《忆吹箫》之曲；另外，在享河南王使郭永锡及王幸仁熙殿之时，奏乡唐乐。③这些记录对高丽俗乐制度作了概括，反映了高丽朝的用乐原则、高丽俗乐的功能、高丽人确认“俗乐”的标准以及高丽俗乐制度同中国文化的关联。以下对这四项意义分别加以简述。

根据《高丽史·礼志》，④ 使用乡乐的祭祀仪式有圜丘、社稷、太庙等吉礼大祀，以及籍田、先蚕等吉礼中祀。在这些仪式中，主要使用轩架、登歌等雅乐。其用乐规则略如下表：

表4　高丽吉礼用乐情况一览

<table>
<tr><th>仪　典</th><th colspan="2">项目和节目</th><th>用乐情况</th></tr>
<tr><td rowspan="4">圜丘、社稷、太庙等大祀仪式</td><td colspan="2">亲祀仪、銮驾出宫、有司摄事仪等</td><td>不用乐</td></tr>
<tr><td colspan="2">陈设、省牲器、奠玉帛等</td><td rowspan="2">用轩架、登歌之乐</td></tr>
<tr><td rowspan="2">进熟或馈食</td><td>奉俎入门、王诣罍洗位、自南陛升坛、受爵、诣配位前奠爵、王降自午陛之时</td></tr>
<tr><td>亚、终献及送神时</td><td>兼用乡乐</td></tr>
<tr><td rowspan="4">籍田、先蚕等中祀仪式</td><td colspan="2">亲享仪、銮驾出宫等</td><td>不用乐</td></tr>
<tr><td colspan="2">陈设、耕籍等</td><td rowspan="2">用轩架、登歌之乐</td></tr>
<tr><td rowspan="2">馈享</td><td>王入自正门、诣坛、奉俎入门、王诣神位和饮福位之时</td></tr>
<tr><td>亚、终献及送神时</td><td>兼用乡乐</td></tr>
</table>

① 参见李惠求：《步虚子考》、《与民乐考》，《补订韩国音乐研究》，汉城：民俗苑，1996年，第89—128页。

② 参见后文引《世宗实录》十三年十月丁酉日惯习都监奏疏。

③ 《高丽史·乐志》，中册，第560页。

④ 《高丽史》卷59—69，中册，第319—521页。

© 1994-2013 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

此表说明，高丽祭仪可分为三个部分：一是进入祭礼的部分，此时不用乐；二是国王、祭官、祭品就位的部分，此时用轩架、登歌之乐；三是以祭品犒享神灵的部分，此时“加以乡音乡舞”。①

若作仔细分析便可发现，这里暗藏了高丽人的一条礼乐原则，亦即以本民族之音乐祀享本民族之神人。因为圜丘、社稷、太庙、籍田等仪式中的神灵，分别是高丽人的天神、地神、祖先神、农神——都是民族之神；故高丽人以乡乐作为享神、送神的音乐。这一原则同样见于高丽的嘉礼：嘉礼在会宾筵饮结束之时奏《迎仙乐》曲，乃意味着按送神的方式，用俗乐来送人。② 类似的情况还见于恭愍王的正陵、魂殿之祭。《高丽史·恭愍王世家》说：恭愍王十六年“设大酺，陈妓乐，祭正陵”；十八年“亲祭公主魂殿，奏妓乐，极欢如平生”；二十一年祭正陵，“对公主真，设宴奏胡乐，献酬如生平”。③ 其指导思想很明显：徽懿公主是蒙古人，在祭奠时，故须采用包括“胡乐”在内的“妓乐”。总之，我们可以根据“神不歆非类，民不祀非族”④ 这一古老观念来理解高丽的俗乐制度。这一制度的核心，就是以乡乐享神人的原则。

以上制度同时表明，高丽俗乐有其特殊功能。正因为这样，俗乐不仅未被雅乐、“唐乐”所代替，相反，它曾经是高丽乐的主体。《高丽史·乐志》记明宗十八年（1188）太常编制云：“宋朝唯寄衣冠乐器，本朝不知肄习……歌师但诵谱之高低，略不解其词语，可谓欺神人也。又乡乐，土风也。凡祭，自始事奏之，以迄于终。今乃至于亚、终献奏之，未免有偏举之失。”⑤ 这话便说明：高丽祭祀仪式曾经完整地采用乡乐（“自始事奏之，以迄于终”）；只是在大晟乐进入以后，乡乐才退居于亚、终献的场合。也就是说，乡乐其实是高丽雅乐中的“土著”，是一种遗存。另外，这段话说明了宋乐传入之后乡乐用入雅乐的必然性：随着人事的代谢，一方面，来自宋朝的雅乐渐渐失传，仅存“衣冠乐器”；另一方面，汉语乐章不被理解，“歌师但诵谱之高低，略不解其词语”。为了不欺神人，取用乡乐便成为不可避免的趋势。

① 《高丽史》卷70，中册，第528页。

② 根据各种资料，《迎仙乐》是仿“唐乐”而制成的俗乐曲。《大东史纲》卷1引《古史记》云“天老王……出游沸流江，使乐工奏《迎仙乐》，使宫女作迎仙舞”（《大东史纲》，汉城：大东史纲社，1928年），说明此曲可能有古老的来源。但它的“迎仙”主题，却和前文所论《紫霞洞》、《夜深词》一样，富于“唐乐”色彩，亦即宋代天宁节祝寿乐舞的色彩。

③ 《高丽史》，上册，第819、822、850页。

④ 语见《左传·僖公十年》，《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，下册，第1801页。

⑤ 《高丽史》卷70，中册，第528页。

© 1994-2013 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

根据"用俗乐节度"的记录，所谓高丽俗乐乃包含两种音乐：其一是乡乐，其二是《踏沙行》、《抛球乐》、《九张机》、《王母队》、《太平年》、《水龙吟》、《忆吹箫》等唐乐之散乐。① 实际上，这便提示了《高丽史·乐志》区分雅、唐、俗的标准。首先是乐器：凡用前文所述13种俗乐器和朝鲜半岛传统乐器（"乡乐"器）来演奏，所奏之曲皆属俗乐。其次是演奏队伍：凡"教坊女弟子"（而非雅乐工和"唐乐"工）所奏乐曲，亦为俗乐曲。再次是演出性质：在燃灯会、八关会上所观之乐，即使在重光殿，即使所观为队舞（《王母队》歌舞），也属俗乐。俗乐概念之所以能够成立，乃因为以上三条标准都可以在物质层面统一起来。

值得注意的是，即使在"用俗乐节度"这一部分，我们依然可以看到中国文化的影响。因为"教坊女弟子"是来自中国的音乐队伍，燃灯会、八关会是从西域经中原传入的风俗，使用俗乐的吉礼、宾礼、嘉礼制度昉自中国。可见"俗乐"是一个关于制度、关于音乐的社会功能的概念，它本身就是中国文化的产物。这意味着，朝鲜半岛音乐，至少就其宫廷音乐而言，对中国文化有很强的依赖，中国文化之在高丽俗乐的每一部分都有或明显或深晦的表现。

五、总结讨论

综上所述，"雅乐"、"唐乐"、"俗乐"是高丽宫廷中三支各自独立但又交互为用的音乐的名称。其中"雅乐"、"唐乐"的主要内容相对固定——分别来源于宋徽宗所赠"大晟新乐"和教坊乐；而"俗乐"则是一个内涵较富弹性的音乐部类。它以进入宫廷的"乡乐"（朝鲜半岛民间音乐）为主要内容；但却不止于"乡乐"，而包括高丽宫廷俗乐部所用的中国音乐和其他大陆音乐。因此，它有深厚的中国渊源。具体情况是：其乐器或是对中国乐器和西域乐器的仿制；或来自中国，经由自西域至中原的传播。其乐曲半数采用了来自中国和西域的音乐形式，比如表演上的队舞形式、"五方"形式，以及记录手段上的汉文形式、结构上的颂圣形式、创作上的唱和形式、装束上的假面形式，等等。而其中三国俗乐对中国文化的接收，则主要体现在内容方面：往往采用来自中国的传说、典故和主题，往往在采入宫廷之时按儒家礼乐观念加以改造。人们通常把三国俗乐看作乡乐的典型；但本文的分析却表明，在貌似乡乐的那些作品当中，仍然积累了丰富的中国元素。

① 按《抛球乐》起于唐代，原为盛唐教坊曲；《踏沙行》始见于张子野（990—1078）词，为宋代教坊的中吕宫曲；《九张机》始见于《乐府雅词》（1155年前），为宋代无名氏之作。这些乐曲是在宋徽宗赐乐之前传入高丽的乐曲，未编入"唐乐"。由此推断，尽管《忆吹箫》、《水龙吟》、《太平年》等曲名又见于《高丽史·乐志》"唐乐"部，但它们另有一个身份，即是在"唐乐"组织之外使用的乐曲。

© 1994-2013 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

中国文化之影响于高丽俗乐，在很大程度上，缘于高丽人的主动接受。从各种记载看，其方式大致如下：第一，把“唐乐”引入俗乐，以加强俗乐。比如“用俗乐节度”一节所记《太平年》、《水龙吟》、《忆吹箫》等曲，本来身份即是“唐乐”。另外据记载，高丽毅宗二十一年（1167）曾“以河清节幸万春亭，宴宰枢侍臣于延兴殿。大乐署、管弦坊争备彩棚、樽花、《献仙桃》、《抛球乐》等声伎之戏”。① 在这个例子中，《献仙桃》、《抛球乐》等“唐乐”曲也加入了俗乐。第二，按“唐乐”方式改制俗乐，以提升俗乐。比如《舞鼓》、《动动》、《无㝵》等俗乐曲，便采用了“唐乐”惯用的队舞形式；至于其词，也“多有颂祷之词”、“多用佛家语”。据考证，《舞鼓》是在忠烈王六年（1280）制作出来的，《动动》则在恭愍王朝（1351—1374）同《长生浦》一起进入宫廷。② 由此推测，在公元14世纪，高丽人曾以“唐乐”为艺术标准，对俗乐作过系统整理。第三，在宴飨宾客的场合依次使用“唐乐”和乡乐。这就是赵浚所说的“本朝乐节，凡宴飨宾客，必用‘唐乐’，继以乡乐”。③ 正是由于这种同席演奏的制度，乡乐与“唐乐”联合而形成了“乡唐乐”。

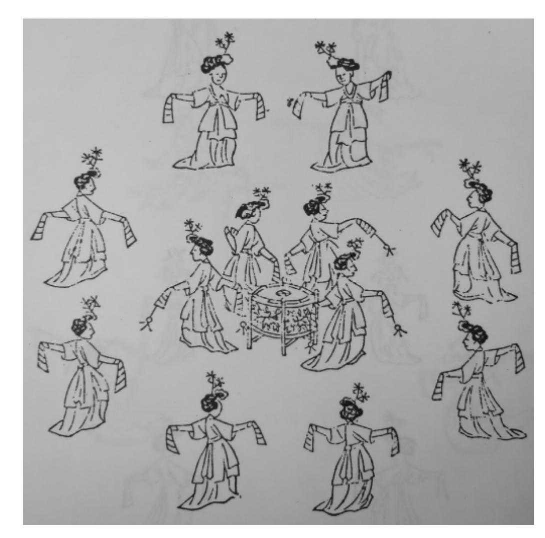


图3　《舞鼓》

说明：原图绘于1829年，为内进馔呈才图。

资料来源：采自《纯祖己丑进馔仪轨》，首尔大学奎章阁图书14370号。

以上情况说明，古代东方文化的相互关联、相互依赖，其紧密程度是远远超过今天之想象的。因此，我们应该立足于汉文化区这个视野来考察古代的文化交流。比如本文所讨论的高丽俗乐问题，便应作两种理解：不仅理解为中国音乐向朝鲜半岛传播的问题，而且理解为汉文化区内雅俗文化之转化的问题。综合这两种理解，可以概括出以下几个较具规律性的认识。

（一）汉文化区实际上是实行儒家礼制的地区。这一地区的雅俗观念，通常是围绕礼乐制度建立起来的。在古代人的观念中，凡用于交通天人的音乐是狭义的雅乐，即所谓“乐”；凡进入宫廷礼仪的音乐是广义的雅乐，即所谓“音”；此外则是俗乐，即所谓“声”。④ 因此，从汉文化区的角度看，俗文化实即化外之文化，俗文化转变

① 《增补文献备考》卷106，中册，第283页。

② 参见《增补文献备考》，中册，第285页；《高丽史》，上册，第739、761页，下册，第426页。

③ 《高丽史》卷118《赵浚传》，下册，第595页。

④ 参见王小盾：《中国音乐学史上的“乐”“音”“声”三分》，《中国学术》2001年第3期。

© 1994-2013 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

为雅文化的主要方式是进入体制，亦即制度化。高丽乐中的“雅乐”、“唐乐”、“俗乐”之分，其实是化内、化外两种音乐之分：在中国完成制度化的，为“雅乐”和“唐乐”；在高丽宫廷初步制度化的，为“俗乐”。

（二）物质是精神的载体。在文化传播的过程中，它有两重身份：其一代表某种文化，其二代表某种文明。作为文明的代表，它可以快速地同异文化相结合。所以高丽俗乐器都有可以辨识的中国渊源；而高丽俗乐曲则主要采用本土的旋律和歌词，其中的中国元素比较隐晦。出于同样原因，若干乐器可以在短时间内经历多次传播。高丽宫廷音乐中的觱篥、杖鼓、拍就是这样，所以它们既属“唐乐”器，又属俗乐器。这就是说，乐器的跨文化传播比礼乐制度的跨文化传播更为便捷。不过，乐器也有作为文化标志的意义，只是它不仅代表地域文化，而且代表社会阶层文化。朝鲜半岛俗乐器和乡乐器相对立、相渗透的过程，一方面说明文化的社会性（分属于不同社会阶层）高于地域性（分属于不同地区的居民）；另一方面也说明，在汉文化传播过程中有这样一个现象：中国境内的雅俗关系，可以结构性地移植到域外汉文化地区。

（三）由于以上缘故，不同地区的宫廷音乐具有相互继承的关系。众所周知，隋唐宫廷的“七部乐”、“九部乐”是由来自高句丽、天竺、安国、龟兹等国的宫廷燕飨音乐组成的；与此相同，高丽宫廷的俗乐也往往来自高句丽和新罗的宫廷。另外，文化传播有两种方式：其一是伴随体制的、有组织的传播，例如宋徽宗时期教坊乐、大晟乐向高丽的迁徙；其二是体制之外的、组织上较涣散的传播，例如唐乐在高丽文宗以前的传入。文化的雅俗之分，往往决定于传播方式的分别。《高丽史·乐志》“用俗乐节度”中记载的那些中国乐舞，正是由于它们所采用的传播方式（体制外传播）而脱离“唐乐”，被归为俗乐的。

（四）在高丽王朝，俗乐是介于“唐乐”、乡乐之间的事物。作为同中国文化联系较密切的音乐，它接近于“唐乐”；作为主要依靠本土资源组合起来的音乐，它接近于乡乐。因此，它的成长过程，也就是接受“唐乐”、乡乐之影响的过程。“唐乐”对它影响较大的方面有：乐器，队舞形式，仪式性，思想和故事素材；乡乐对它影响较大的方面有：旋律，节奏，歌词语言。由此可见，语言和相关表达方式，是一种文化区别于其他文化的核心要素。《高丽史·乐志》以“词皆俚语”作为“俗乐”的标准，反映了朝鲜半岛依汉语、俚语来区分雅俗的习惯。这一习惯具有普遍性：汉文化区中的文学雅俗之别，总是取决于语言；在域外，“汉文学”往往是典雅文学的代名。高丽俗乐和三国俗乐，其文词皆非典雅，乃反映了汉文俗文学、谚文文学或民间文学这两个文学世界的存在。也就是说，中国文学中的文言、白话之别，在域外一般转化为汉语文学、国语文学之别；中国文学的雅俗之分，在域外往往表现为汉文学、汉文俗文学、国语

© 1994-2013 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

文学之三分。①

（五）俗乐的跨文化传播是以俗文化的跨文化传播为背景的。在高丽俗乐曲中，这种情况并不鲜见。比如《舞鼓》、《动动》、《无㝵》等队舞都有西域文化的渊源，②《处容》、《夜深词》都以起自唐代的元宵日燃灯习俗为背景，《翰林别曲》、《风入松》、《夜深词》、《紫霞洞》、《三藏》、《蛇龙》等乐曲表现了宋代教坊乐的影响，《东京（即鸡林府）》、《长汉城》、《来远城》等曲可以看作来自中国的献诗颂美之习俗的产物。值得注意的是，高丽俗乐所联系的俗文化，往往是节庆文化。因此可以说，俗乐的跨文化传播是以节庆风俗的跨文化传播为背景的，节庆活动是形成俗文化、传播俗文化的重要温床。

谈到节庆风俗的跨文化传播，我们不免会注意到作为其背景的那个更深刻的运动，即人群的大规模迁徙。比如典籍记载：西周初年，箕子率数千人迁至平壤，建古朝鲜；前文说道：秦有大批流民到达三韩之地，传来歌舞、筝瑟及相关风俗；而据西汉《方言》一书，由于人员交流，当时朝鲜北部可归入汉语的北燕方言区。这种人口迁徙，便使中国文化的基本价值融化于半岛，成为其文化不可分割的部分。事实上，每一种风俗的传播，都是以人群迁徙为基本条件的。

（六）在进入宫廷的过程中，俗乐势必得到改造，以符合仪式的需要或曰体制的需要。这种记载在《朝鲜王朝实录》中很多见。比如《世宗实录》十三年（1431）十月丁酉日条记惯习都监奏疏："《元兴曲》及《安东紫青调》，请于乐歌复用。元兴在东北面和宁属郡，滨于大海。郡人随海船行商而还，其妻迎见，悦而歌之。《紫青调》亦妇人所作，言妇人以身事人，一失其身，人所贱恶，故以丝之红绿青白，反复譬之。二曲虽皆载诸乐府，然废而不用久矣。今见其词，《紫青调》，妇人有贞静自守，不为人所污；《元兴曲》，见夫之还，喜而歌之：正与《居士恋》相为表里，

① 这种情况不止见于朝鲜半岛。比如古代越南文学有汉文学、汉文俗文学、喃文文学之三分。汉文学主要使用诗、赋、骈文、散文等体裁，大量见于举业诗文、北使诗文；汉文俗文学也就是用汉字书写的通俗作品，包含小说、陶娘歌、神迹、玉谱等品种；喃文文学始于陈朝（1225—1400）的《祭鳄鱼文》、《禅宗本行》，有俗赋、诗传、六八体喃歌、民间歌谣、礼会歌、嘲文等文体。参见王小盾：《越南访书札记》，《新国学》第3卷，成都：巴蜀书社，2001年；王小盾：《从越南俗文学文献看敦煌文学研究和文体研究的前景》，《中国社会科学》2003年第1期。

② 《高丽史·乐志》安鼎福批语云："动动者，不知何指？意者今倡优口作鼓声而为舞节者是也。'动动'，犹'冬冬'也。新罗乡乐有五：《金丸》、《月颠》、《大面》、《束毒》、《狻猊》是也……《动动》之曲，必此类也。"这段话意为：《动动》是新罗乡乐。它和《金丸》、《月颠》、《大面》、《束毒》、《狻猊》一样，原是西域百戏。它用鼓乐（或倡优口中的鼓声）作伴奏，故名"冬冬"，后写为"动动"。见首尔大学奎章阁所藏第7157号《高丽史》。

© 1994-2013 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

皆足以有补于风教。诚宜被之管弦，俾之勿坏。”① 这里说的《元兴曲》、《居士恋》、《安东紫青调》，都是高丽俗乐曲。这里说的“贞静自守”、“有补于风教”，乃反映了宫廷乐官选择和改造乐曲的标准。出于同样的道理，《东京》、《木州》、《利见台》三曲也在改制过程中增强了孝道观念，或改用了孝道主题。这一点表明，朝鲜半岛人区别雅俗的标准是多样的：其一是语言，汉语为雅语，“俚语”或“国语”为俗语；其二是器物，以钟磬为中心的乐队为雅乐，以笛筝为中心的乐队为“唐乐”，凡使用朝鲜半岛传统乐器（包括早期传来的大陆乐器）演奏之曲则属俗乐；其三是演奏队伍，雅乐工所奏为雅乐，“唐乐”工所奏为“唐乐”，凡“教坊女弟子”所奏则为俗乐；其四是演出性质，在庙祀仪式上所奏为雅乐，在宫廷宴飨活动中所奏为“唐乐”，在燃灯会、八关会上所观之乐属俗乐。由于礼乐制度的影响，在雅乐以及趋向于雅乐的俗乐中，儒家伦理思想势必增强。这意味着，雅俗文化都是具有系统性的，应当从系统的角度来判明其区别。

〔责任编辑：李　琳　责任编审：王兆胜〕

① 《朝鲜王朝实录音乐记事资料集》第 2 册，第 129—130 页。

© 1994-2013 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

increase the justifiability of administrative acts, improve the Chinese rule-of-law system of administrative procedures and raise the criteria for justification of administrative procedures.

(7) Chinese Origins of *Komagaku* Folk Music

Wang Xiaodun · 141 ·

Komagaku (music from Korea) is made up of three genres of music: *Aak* (elegant music), *Dangak* (music from the Tang Dynasty) and *Sogak* (folk music). It is generally believed that the first two have their origins in the Dasheng and Jiaofang music of the Song dynasty, whereas *Sogak* is the indigenous music of Korea. However, a closer look at *Sogak* reveals that it also has deep roots in China. Therefore, we argue that the history of cultural exchanges should be studied from the perspective of the Chinese culture area, and that the spread of Chinese music to other countries should be taken as the transmission of high culture and folk culture within the Chinese culture area. A regularly occurring phenomenon here is that the relationship between the two levels of Chinese culture is often structurally transplanted to other countries within the Chinese culture area. While it is relatively easy for technologies and material civilization to transcend cultural barriers, the transmission of values usually occurs in a less perceptible way; therefore different levels of the musical works of different eras preserve Chinese elements ranging from content to form in an increasingly perceptible way. There are two major criteria for the distinction between high culture and folk culture: systems and language. Accordingly, the main way folk culture changes into high culture is through being absorbed into the high culture system. The high culture-folk culture dichotomy found in Chinese literature is usually expressed abroad as a threefold division into Han literature, Han folk literature and literature in the national language (*guoyü*).

(8) Nestorian Christianity of the Turkic People at Semirechye in Central Asia

Niu Ruji · 163 ·

In the mid 7th century, Nestorian Christianity (*jingjiao* in Chinese) reached Semirechye in Central Asia, and was adopted by the Turkic people there. As the Mongol rulers of the Yuan Dynasty pursued a policy of religious tolerance, Nestorian Christianity reached its peak at Semirechye and became part of China's religious diversity. By the mid 13th century, with the general conversion of the Turkic peoples to Islam, Nestorian Christianity had begun to wane. A study of archaeological and epigraphic materials reveals that although the daily language of Christians at

© 1994-2013 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net